Мастера
советского фарфора и фаянса

Игнатий Хвойник

Скульптор И. С. Ефимов

Всесоюзное научно-инженерно-
техническое общество (ВНИТО)—
Стеклофарфор

Гизлегпром Москва 1934

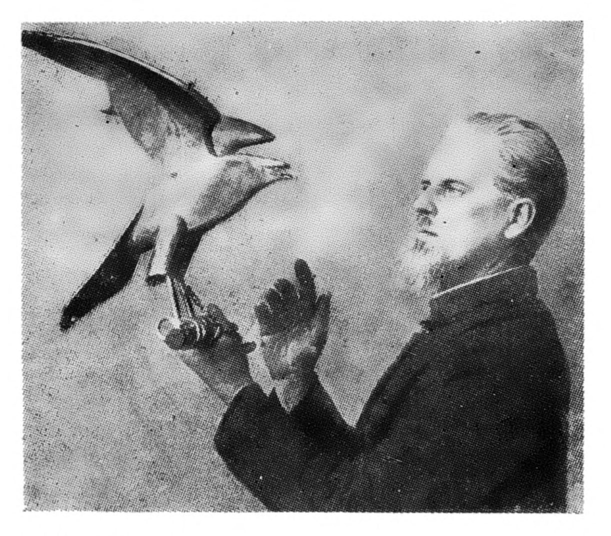
Скульптор

И. С. Ефимов

Очерк Игнатия Хвойника



Гизлегпром Москва 1934



И. С. Ефимов

(В руке — ястреб из кованой меди)

1

По мере роста благосостояния трудящихся и под'ема их общекультурного уровня все требовательнее заявляют о себе эстетические запросы в области материальной обстановки повседневного быта.

В первую очередь и с особой выпуклостью это сказывается по линии тех предметов широкого обихода, которые искони оформляли эстетические вкусы потребителя и являются действенными факторами художественной культуры широчайшего жизненного охвата. Сюда относятся такие предметы, как бытовой

текстиль, одежда, мебель, фарфоро-фаянсовая и стеклянная посуда, керамические изделия утилитарного и декоративного назначения и весь тот круг вещей, в которых качество раскраски, расцветки, рисунка и формы является одним из решающих признаков качества продукции.

Процесс реконструкции нашей промышленности, быстро развертываясь вширь и вглубь, все теснее соприкасается с требованиями социалистического переустройства быта. Он уже вплотную подошел к тому этапу, когда можно и должно практически увязать соображения экономики и техники с требованиями культурно-художественного порядка. Пролетариат хочет жить не только просторно, гигиенично и удобно, но и с покрытием эстетических запросов к тому материальному окружению, которое организует его быт и глубоко воздействует на психику. Еще, пожалуй, острее ощущается практическая важность этого положения по отношению к колхозному крестьянству. Совершив скачок от сохи к трактору и быстро освобождаясь от гнета «идиотизма деревенской жизни», оно столь же неудержимо идет от кабака к клубу, от лаптей и глиняных черепков к более высокому комплексу форм материальной бытовой культуры. Оно пред'являет громадный счет по адресу нашего искусства и художественной промышленности. Рост зажиточности быстро развязывает эти потребности.



„Ягненок". Фаянс 1912 г.

Задача их удовлетворения побуждает пересмотреть всю продукцию так называемого ширпотреба в разрезе художественного качества. Ширпотреб, который в период товарной дефицитности стал родовой кличкой тусклой, обезличенной, технически невысокой и эстетически никчемной продукции, должен стать синонимом высококачественных вещей и носителем подлинной художественно-бытовой культуры. Наряду с технической добротностью и в неразрывной связи с нею во весь рост встала проблема дробности, *художественной* обработки, создания более высоких типов и образцов промышленных изделий, внедряемых широким потоком в домашний и общественный быт городского и деревенского населения.

В области бытового фарфоро-фаянса и стекла задача эта приобретает исключительно крупный масштаб как в силу громадной художественной емкости этого производства, так и в силу резкого отставания имеющихся здесь моделей и образцов (большей частью дореволюционного происхождения) от самых снисходительных современных требований. Значительная доля этих старых образцов художественного оформления прежде всего идеологически совершенно неприемлема в наших условиях. В порядке *критического* усвоения этой культуры фарфоро-фаянса приходится, конечно, начисто исключить всю ту густую

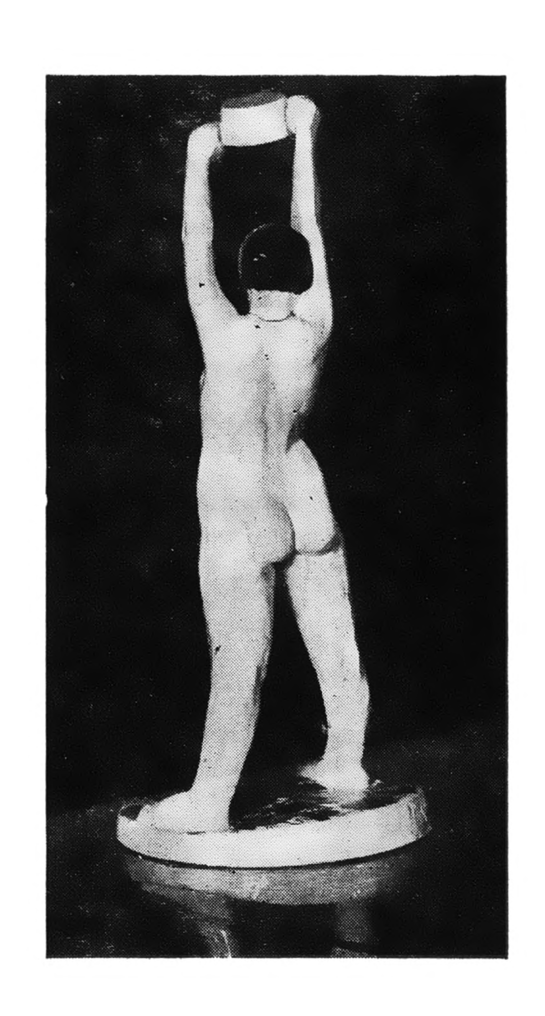
сюжетику, которая воспроизводит мотивы феодально-помещичьего быта, восходящие к образцам XVIII в., удержавшимся до сих пор в сильно вульгаризированных и упадочных вариантах в оформлении посуды. Не менее строгой оценки заслуживают и те их рассиропленные, псевдодемократические превращения, которые «чохом» унаследованы нами в обильных образцах «кузнецовских» и «мальцовских» времен.

Образцы эти культивируются в нашем фарфоро-фаянсе по сей день.

Замена всех этих образцов новыми, идеологически приемлемыми и художественно и технически более совершенными, представляет собою крупнейшую задачу, неразрешимую без широкого участия серьезных творческих сил.

Образцы и модели пореволюционного происхождения, применяемые в нашей фарфоро-фаянсовой промышленности, только в ничтожном проценте заслуживают безоговорочного признания. Большинство же этих попыток художественного обновления фарфоро-фаянса стоит на уровне суррогатов. Они либо продолжают в замаскированном виде худшие прикладнические традиции оформления фарфоро-фаянса, либо откровенно упрощают и обедняют художественные задачи до уровня аскетизации посуды и недвусмысленного «разрушения эстетики» под предлогом самой благонамерен-

„Вода“.
Фаянс
1914 г.



ной агитации за социалистический быт. Таковы, например, смехотворные по своей фармацевтической отделке синие этикетки надписей («Общественное питание — путь к новому быту»), наспех тиснутых на белое поле фарфоровой посуды наподобие замызганных канцелярских штемпелей. Они напоминают те невинные обертки, в которых протаскивается сквернейшая контрабанда: своим унылым видом, лишенным всякого эмоционального акцента и художественного обаяния, они закрепляют в сознании массового потребителя обещание безрадостности и бескрасочности того самого быта, за который они якобы агитируют. «Идеологическая выдержанность» подобных оформлений фарфора дискредитирует себя как нехитрая маскировка художественной фальшивки.

2

Особо следует подчеркнуть то положение глубокого упадка, в котором находится производство массовой бытовой скульптуры из фарфора, фаянса, стекла и терракоты. Эта громадная область приложения искусства в быту, достигшая замечательного расцвета в XVIII и первой половине XIX в. и отмеченная впоследствии утратой своих художественных достоинств под напором грубой рыночной продукции, находится в настоящее время почти в

полном забросе. Спрос на эти изделия лишь отчасти удовлетворяется продукцией нашей кустарной промышленности в виде статуэток и барельефов из терракоты, патинированных гипсовых бюстов, пепельниц и чернильных приборов из цинка, дерева и скверно обработанных пластмасс. К тому же изрядная доля этих изделий и с тематической и с формально-художественной стороны продолжает ту линию глубочайшего опошления мелкой бытовой скульптуры, которая получила свое законченное выражение в пресловутых бисквитных «нимфах», фисташковых «феях» и грубых жанрово-этнографических, ярко раскрашенных муляжах. Сохранившиеся в продаже немногочисленные образцы дешевой фаянсовой посуды со скульптурной обработкой (круглой и барельефной) в виде масленок, кувшинов, хлебниц, сахарниц и т. п. воспроизводят исключительно старые, дореволюционные образцы весьма сомнительного художественного качества на убогой и ограниченной тематической основе сугубо мещанского пошиба.

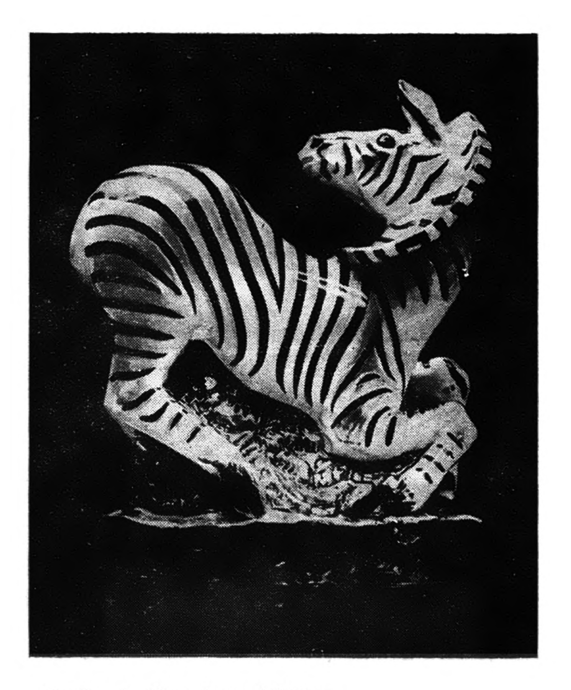
Попытки влить свежую струю в бытовую фарфоро-фаянсовую скульптуру ограничились совершенно ничтожным количеством новых образцов, ни в какой мере не меняющих общей картины глубокого прорыва на этом участке производства. В основном эти попытки свелись к очень незначительному использованию мо-

делей работы немногочисленного кадра скульпторов-керамистов (как напр. Данько). Широчайшие перспективы в области массовой бытовой скульптуры словно не замечаются руководителями нашей фарфоро-фаянсовой промышленности. Этот участок производства нуждается не просто в художественной реконструкции, а в возрождении, в поднятии и использовании лучших традиций забытого исторического опыта на базе новой техники и с учетом новых требований, властно выдвигаемых строительством социалистической художественной культуры.

В этой борьбе за художественное обогащение советского фарфоро-фаянса и расширение сферы и форм его бытования должен произойти стык промышленности с искусством на основе крепкой производственной связи и широкого понимания хозяйственниками культурных задач, столь долго заслонявшихся соображениями дурно понятого хозрасчета, кон'юнктурной беспринципностью и делическим прикладничеством. Фарфоро-фаянсовой промышленности придется опереться на кадры высококвалифицированных художников творческого типа, тяготеющих по своему практическому опыту или особенностям дарованиям к керамическому производству. И в первую очередь придется вовлечь в производство мастеров, способных возродить и поднять на должную высоту массовую бытовую скульпту-

ру. В ведущей части творческого актива нашей скульптуры таких мастеров очень немного.

Художественный консерватизм в производстве нашего фарфоро-фаянса не благоприятствовал развитию их творческой практики по руслу керамики. Он мог только усиливать убеждение, что любое в этой области произведение серьезного скульптора в лучшем случае имеет шансы стать только выставочным экспонатом, снисходительно допускаемым жюри в разделе «малых форм». Этот консерватизм словно демонстрировал на практике социальную неполноценность фарфоро-фаянсовой скульптуры в наших условиях: этого рода работы наших скульпторов обречены были вести тепличную, ограниченную жизнь *уникумов*, свидетельствуя в такой же мере об утрате своих широких бытовых функций, как и о трогательном бескорыстии их авторов. В условиях вынужденного отрыва от промышленного использования работы по керамике для наиболее даровитых и квалифицированных скульпторов, как правило, могли быть только случайным и коротким эпизодом в их профессиональной практике. Для тех из них, кто отвел ей в своей практике более серьезное место, она была *творчески* глубоким увлечением, потому что *профессионально* она была в сущности донкихонадой. Эти мастера насчитываются в современной скульптуре буквально



„Зебра“ Фарфор 1927 г.

единицами. Задачи художественного обновления нашего фарфоро-фаянса должны привлечь к их творчеству более пристальное внимание. Среди этих единиц фигура Ивана Семеновича Ефимова является одной из самых примечательных по яркости дарования и своеобразию личного стиля.

3

В обзорах советской скульптуры имя Ефимова упоминается обычно рядом с именем другого мастера старшего поколения скульпторов — Ватагина. Этим обязательным сопоставлением подчеркивается взгляд на Ефимова как анималиста, изобразителя зверей. Действительно творчеством Ефимова и Ватагина определяется состояние и характер современной анималистической скульптуры, уровень ее творческих достижений в пластической интерпретации образов животного мира. Но, справедливо выдвигая основной мотив в творчестве Ефимова, это неизменное сопоставление неосновательно суживает представление о содержании его работ и как бы упрощает его творческий профиль. В действительности это творчество значительно сложнее, богаче по тематике и разнообразию жанров. Параллельно с увлечением анималистическими мотивами на всем протяжении 30-летнего

творческого пути Ефимова (первые его работы появились на выставке в 1905 г.) сказывается живой интерес к разработке образов человека, закрепляемых им то в передаче пластики человеческого тела и его движений, то в портретной характеристике неповторяемо индивидуального лица, то в обобщениях национального или социального типажа. По отношению к теме зверя как генеральной магистрали творчества Ефимова эти мотивы образуют боковую, но вполне самостоятельную линию. И в пору первого цветения таланта художника и в период его зрелости мотивы эти обнаруживаются с достаточной четкостью, чтобы не говорить о случайности или необязательности их возникновения. А серьезность заключенных в них замыслов и незаурядная свобода достигнутых пластических решений позволяют настаивать на значительности и богатстве оттенков, добавляемых этой «боковой» линией сюжетики к установившейся ограниченной характеристике творчества Ефимова как анималиста и только анималиста.

К кругу этих работ относятся из самого раннего периода исполненный в 1906 г. в Абрамцевских мастерских терракотовый барельеф на мотив пляски («Дункан») и рельефный портрет Андрея Белого (в фарфоре, 1906 г.). Портрет этот своими скупыми импрессионисткими штрихами и мерцанием скользящих по ним



„Совы“ (подставка для книг), 1933 г.

бликов неотразимо внушает то ощущение встревоженности, приподнятости и своеобразной зыбкости, которое может быть принято в качестве убедительнейшего ключа для психологической характеристики облика покойного поэта. Умелое использование импрессионистской манеры лепки и тонкий учет природы фарфора, его белизны, прозрачности, блеска и гладкости поднимает мастерство исполнения этой ранней работы на высоту замысла с той свободой и уверенностью, которая так наглядна в анималистическом цикле Ефимова. Несколько позднее, в 1910 г., появляется второй фарфоровый рельефный портрет (Дервиза), а затем крупная фаянсовая фигура моющейся женщины («Вода», круглая скульптура) и монументально трактованные «Бабы и Девки» (фарфор 1913—1914 гг.).

Эта независимая от «звериных» мотивов тематическая линия продолжается с перерывами и после революции, возрастая в масштабе и сложности заданий. В 1918 г. Ефимов выполняет заказ на 5 мемориальных досок (цемент), из которых две посвящены темам: «Пробивка туннеля» (на доме НКПС у Красных Ворот) и «Не трудящийся не ест» (на стене здания Реввоенсовета, Пречистенский бульвар). В годы 1922—1924 Ефимов создает несколько проектов монументов — Карлу Марксу (собственность Совнаркома), Свердлову (Музей революции), Островскому (два варианта, пре-

мирован на конкурсе, Театральный музей в Москве). По модели работы Ефимова осуществляется в 1932 г. памятник Ивану Пастухову в Ижевске (бронза, 1½ натуральной величины). В том же году Ефимов лепит монументальный бюст «Башкир-ударник» (экспонирован на Юбилейной выставке скульптуры за 15 лет, в Москве). Годом раньше на тему соцстроительства им выполнена крупная композиция для Центрального музея народоведения на тему «Дорожное строительство» (барельеф, гипс, 3 × 2 *м*). В этой же связи должны быть упомянуты и более мелкие работы в серии керамики на такие мотивы, как «Физкультурница» (фарфор, 1927 г.) и «Береговица» (терракота для стекла, 1923).

Этот беглый перечень существенно раздвигает внешние рамки творческой практики Ефимова, однако не выводит ее за пределы искусства скульптуры. Но круг творческих интересов Ефимова значительно шире. Об этом следует сказать несколько пояснительных слов по прямой связи их с некоторыми совершенно специфическими особенностями дарования Ефимова.

4

Конечно скульптура — основная специальность его художественной профессии и главное

средство осуществления его творческих замыслов. В ней вполне выражается мера его дарования и уровень прочно освоенного, серьезного мастерства. Скульптурными работами Ефимова создалась и держится его репутация центральной фигуры нашего художественного анимализма. Но от этой основной и крупной линии его творческих устремлений тянутся прихотливые ответвления не только в сторону родственных областей и смежных искусств, но и вдоволь затейливых выдумок.

Путь скульптора Ефимов избирает для себя сознательно. Поступив в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1906), он сразу и безошибочно избирает скульптуру и кончает училище скульптором. В своей тяге к искусству он верно угадывает и подчиняется этой «господствующей страсти», хотя и не сразу. Еще до поступления в Московское училище Ефимов дебютировал на выставках в качестве живописца и рисовальщика, занимаясь тогда под руководством Серова и Коровина. И вполне закономерно, что впоследствии вкус к живописи не утрачивается, проявляясь в целом ряде портретных работ, а интерес к рисунку (не только подсобному к скульптуре) растет и укрепляется в дальнейшей практике весьма наглядно: иллюстрации к многочисленным детским книгам образуют постоянный и довольно внушительный раздел в творчестве Ефимова. Менее обязательным, но все же за-

кономерным представляется обрастание его творческого хозяйства офортами, гравюрами, литографиями и силуэтами. Но отсюда, как и от кукол, детских игрушек и масок для кукольного театра, которые он лепит и вырезает, усердно и охотно, его легкое и увлекающееся творчество то-и-дело сворачивает на тропинки забавных художественных выдумок, остроумных изобретений и затейливых игр. Он изобретает особые принципы вырезания и едет за границу (1907), чтобы издать листы и альбомы этих рисунков (изд. Вейзс-ферлаг в Майнце и «Imagérie d'Epinal»), Он с увлечением создает целый набор акробатов по принципу эквилибристики и придумывает новую конструкцию для изготовления манекенов. Изготовляет модель качающихся на доске медведей — по ней сергиевские кустари будут впоследствии вырезать игрушку. Мастерит форму для пряника, по которой тверской пекарь Ив. Баранов станет изготовлять «знаменитые» пряники «Казак». Он не жалеет времени и сил, чтобы сосредоточить у себя из всех московских булочных целую гору скульптуры пекарей, зарисовывает эти занятные примитивы и составляет единственный в своем роде альбом так называемой «пекарской скульптуры». Он увлекается идеей движущейся скульптуры марионеток, тратит массу энергии на усовершенствование художественной системы народного кукольного театра «Петрушка», сам играет в нем, ведет



„Бабы и девки“. Фарфор 1913 г.

широкую пропаганду этого театра докладами, выступлениями и инструктажем, добиваясь распространения этого дела по городам и селениям СССР, и поднимает культуру кукольного театра на большую высоту. С такой же серьезностью он переходит от силуэтов к работам над «теневым театром», изобретает увлекательные оформления разных видов детских празднеств, массовых игр, шествий и т. п.

Такова эта пестрая толпа малых художественных спутников, опоясывающая основной круг его искусства. Сами по себе они не всегда и не во всем заслуживали бы серьезного внимания, свидетельствуя подчас о легких художественных бродяжничествах сочного, но своенравного таланта и внушая нередко мысль не только о его творческой многогранности, но и о капризах увлечений, похожих на игру. Но в целом они далеко не безразличны для понимания особенностей дарования и темперамента Ефимова. В них очень наглядно обнаруживаются три весьма важных момента его творческой индувидуальности. Это: 1) вкус к бытовому использованию искусства и к художественному «обыгрыванию» повседневности, 2) любовь к материалу и тонкое ощущение его пластических свойств и 3) интерес к народному крестьянскому искусству, его лаконизму и декоративности. Эти особенности легко увязываются с выдающимися чертами стиля творчества Ефимова — скульптора и керамиста.

В разработке центрального образа своих скульптурных работ — образа животного — творчество Ефимова отличается большим разнообразием. Он одинаково охотно и любовно изображает зверей, как и птиц, рыб и земноводных. Его внимание в равной мере привлекают вольные хищники, как и животные в быту. Правда, он чаще занят изображением коней, быков, ягнят, козлов, индюков, гусей, лягушек и реже — изображением львов, пантер, бизонов и зебр. Но в этой неравномерности сказывается просто преобладание запаса наблюдений над той натурой, с которой легче и чаще соприкасается глаз художника. Во всяком случае трактовка той и другой группы образов в творчестве Ефимова покоится на об'единяющем их широком творческом принципе.

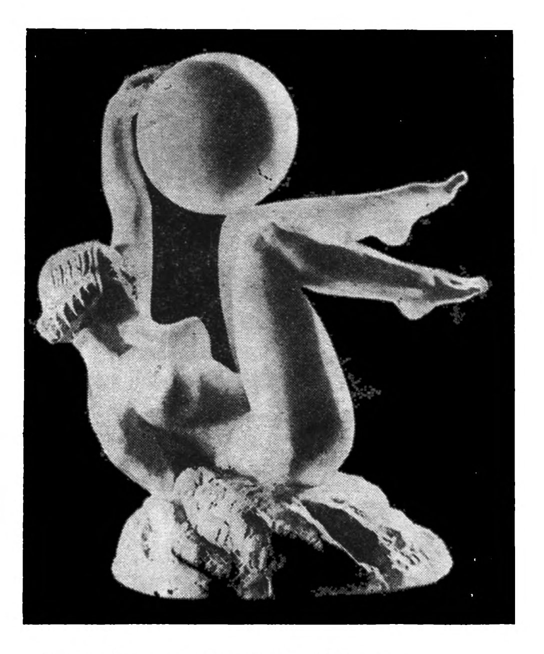
Подход его к пластическому раскрытию образа зверя одинаково далек от эфективной романтики в духе волнующе-опасной борьбы с грозными хищниками (столь характерной в традиционных мотивах «охот»), как и от простодушия неглубокой жанровости в изображении быта мирного зверья. Его манера изображения животных далека и от той натуралистически исчерпывающей точности и «дотошной» описательности, которая сближает иные изображения зверей у Ватагина с на-

глядными пособиями по зоологии. Ефимов дает проникновенную психологическую характеристику зверя, хорошо владея искусством реалистического обобщения типических черт. Он умеет выбрать ведущую в характере зверя черту, в меру сгустить ее и подчеркнуть, не нарушая требования соответствия целого натуре, и подчинить этой черте конструкцию образа и выразительность его пластического ритма.

Это умение обнаруживается в целом ряде его работ по керамике с большой силой. Так в «Зебре» (фарфор, 1927) гибкость, эластичность и неприемлющая «узды» свобода этого фантастического подобия коня убедительно переданы в смелых округлых изгибах корпуса, ног и повернутой назад шеи, а плавный бег контурных линий словно дублирует ритм черных полукружий на шерсти животного. В «Умирающей лани» (барельеф, фарфор, 1917) столь же выразительно закреплены черты трепетной нежности и тонкого изящества этого быстроногого зверя.

В более ранней работе «Ягненок» (фаянс, 1912) экспрессия характеристики зверя-детеныша, уморительного и трогательного в своей невинной простоте, проведена в построении формы, в рисунке головы и ног, в фактурной обработке с совершенно исключительным мастерством. Это бесспорно одна из лучших майоликовых работ Ефимова из анималистического цикла (в Русском музее в Ленинграде).

Реалистическая правдивость и глубина образов у Ефимова покоится на том даре подлинно художественного видения, который, отталкиваясь от наблюдения и изучения натуры, умеет свободно преодолеть конкретное разнообразие частностей и деталей эмпирического явления и поднять их на высоту синтеза. Благодаря этой способности изображение натуры перестает быть безразличной копией и приобретает пластичность подлинного образа. Внешне, зрительно это ведет к обобщенной трактовке формы. Реалистический характер, вернее реалистическая основа этого обобщения, удерживает его от перехода в чистый формализм, в извращение действительности, в абстрактную игру изобразительных средств. Такой реалистический характер обобщения формы присущ и отмеченным выше изображениям животных («Зебра», «Ягненок», «Умирающая лань»). Но, обобщая форму, Ефимов не придерживается какой-либо **одной** системы стилистических средств. В ранних работах преобладает импрессионистская манера, впрочем довольно умеренная («Андрей Белый», «Ягненок», «Умирающая лань»), в более поздних форма все более крепнет и становится более «точеной» в обработке, как например в «Зебре» (1927). В «Натурщице» она становится даже излишне зализанной, смазывая конструктивные основы формы (хотя построение в целом хорошо «ввинчивается» в пространство).



„Акробатка“. Фарфор 1927 г.

В «Ястребе» (кованая медь, 1927) крепость построения выразительно соединяется с графической четкостью контурной линии. Но обобщенность реалистической трактовки формы во всех «точеных» работах не менее наглядна, чем в импрессионистских приемах обобщения.

Ефимов довольно рано приобретает ту свободу в распоряжении любыми средствами реалистического выражения, которая не позволяет причислить его к сторонникам определенной формально-стилистической линии ни в один из периодов его творчества. Указание на преобладание импрессионизма в его ранних работах так же мало обусловлено подчинением его *этой* манере, как и преобладание четкой формы в период полной зрелости — подчинением *другой* манере. Он широко пользуется *любой*, так как господствует над всеми, исходит из замысла и содержания образа и знает, «что к чему». В выборе этих средств нет произвола, и в смене их нет эклектики. В работе 1914 г. «Вода» нет и следа импрессионизма, и фактура отличается гладкостью не потому, что мастер работает в этой манере, а потому, что «вода — мокрая и блестящая» и это ощущение воды великолепно передано фактурой фигуры моющейся женщины, хотя ни одна струя воды не изображена. И обратно: в работе 1932 г. «Совы» (подставка для книг) импрессионистская обработка поверхности и грузный примитивизм в обобщении формы избраны не

потому, что мастер вернулся к этой манере, а потому, что образ этих «птиц мудрости» прекрасно подчеркивается их каменной неподвижностью, а густая пернатость совы требует и соответствующей фактурной обработки. Но, свободно владея всеми средствами выразительности, Ефимов знает границы, полагаемые форме природой материала, знает меру его податливости и сопротивления и умеет щадить его от насилия. За это он щедро вознагражден: материал отдает форме всю силу свойственного ему пластического звучания.

6

Ефимов хорошо чувствует природу материала и любит его жизненность. Формирование его художественного вкуса и усвоение им навыков скульптурного мастерства совершались в условиях, далеко не способствовавших укреплению этих свойств. Пренебрежение к материалу, подавление его самостоятельной жизни до степени полного обезличения в угоду избранной форме было в ту пору явлением, весьма распространенным в скульптуре. Ефимов и тогда умел ставить себе жесткие границы. Конфликта формы с материалом нет даже в самых ранних работах Ефимова. Во всяком случае он разрешает его в пользу материала, не соблазняясь даже явной возможностью «на-

жима». Умеренность импрессионизма его ранних работ об'ясняется отнюдь не его принципиальным отрицанием: где надо по свойству замысла и где это позволяет материал без насилия, он пользуется импрессионистской формой широко и свободно. Умеренность эта внушена «уважением» к материалу, умением согласовать форму и фактуру с выразительностью природной жизни материала.

Учет свойств материала и умение их использовать чрезвычайно наглядно обнаруживаются в тех вещах, где мастер сам по материалу не работает, ограничиваясь лишь изготовлением гипсовой модели. В работах Ефимова из кованой меди («Ястреб», «Индюк») этот дар Ефимова обнаруживается с большим блеском. Такой же проверкой могут служить и работы его для фаянса, фарфора и стекла. Здесь заранее надо «мысленно ощутить» все то, что дадут впоследствии обжиг, полива, блеск поверхности, физическая структура обжигаемой массы и т. д. Для того чтобы весь этот процесс дал эфект, соответствующий замыслу скульптора, нужно, работая модель в чужеродном материале (например глине), мыслить вещь в материале воспроизведения. Такое «чувство материала» не совпадает с «опытом пальцев» художника: оно может быть тупым и приблизительным даже при непосредственной работе в материале (например дерево). Им обладают далеко не все скульпторы, даже технически прекрасно

вооруженные. Работы для майолики и фарфора разоблачают меру наличия этого чувства материала. Ефимов обладает им в мере совершенно исключительной. Вещь задумывается им и со стороны своего внутреннего содержания и со стороны формальной в полной согласованности с материалом. Все три элемента (содержание образа, адэкватная ему форма и материальный ее носитель) готовы в его воображении до приступа к работе. Он дольше обдумывает, чем работает. Самый процесс работы протекает у него быстро и уверенно. Кованая медь его «Ястреба» использована не так, как красная кованая медь его «Индюка». Стальной взмах крыльев хищника, упругая сила корпуса, подстегнутого для стремительного набега, и мощность клюва и когтистых ног даны в кованой форме и резкой силуэтности линий с тем максимумом напряжения, который легко дается желтой медью. В «Индюке» форма пышнее и мягче, а пустая напыщенность этой птицы хорошо ощущается в полой дутости, звонкости и цвете листов металла. В «Воде», «Ягненке», «Зебре» согласованность формы с материалом точно так же раскрыла замысел образа с предельной выразительностью. Эти вещи не были заказаны Ефимову для майолики, но исполнение их в материале майолики представляется сейчас зрителю вполне очевидным условием их высокой художественности.

Умение не подавлять жизнь материала обработкой формы придает почти всем работам Ефимова особую эмоциональную окраску: с ними неизменно связано ощущение легкой веселости. Их ясный, радостный строй обнаруживается раньше и неотразимее, чем сколько нужно, чтобы содержание зрительного образа преодолело косность сознания. Из глухой связанности материалов словно освобождены все их добрые силы и брошены в художественную игру: блеск, цвет, плотность, матовость, слоистость, тяжесть, легкость... Режиссер этой игры искусства дал им хорошую настройку, и они звучат чистым тембром. В обстановке строгих зал музеев и чопорных выставок экспонаты Ефимова производят впечатление улыбок во время торжественной или скучной мессы. Ханжи на них косятся, живые люди смотрят на них ласково...

Эта «художественная игра» работ Ефимова приобретает особую привлекательность в цикле его декоративно-орнаментальных скульптур. Они составляют в его творчестве особый и примечательный раздел. В основе их лежат изображения животных (лани, рыбы), со «сквозной» формой, очерченной контуром из гнутой меди. Эта сквозная скульптура при всей графичности средств и отсутствии реального об'ема все же не теряет об'емности. Она рассчитана на восприятие в свободном пространстве, в котором замкнутый контур цветного мате-

риала (красная медь) «вырезывает» и «лепит» недостающую массу об'ема. Это предполагает бытовое использование «сквозной скульптуры» (например в качестве садовых решеток) — Ефимов приспособил ее для фонтанов. Форма этих декоративных скульптур очень обобщена и питается элементами искусства декоративного крестьянского примитива. В этом же стиле Ефимовым создано несколько образцов барельефов со сквозным фоном. По принципу сквозной скульптуры из фарфоро-фаянса намечается широкая возможность декоративного оформления многих предметов внутреннего оборудования жилищ и общественных мест.

В связи с ориентацией на условия бытования фарфоро-фаянсовой скульптуры уместно отметить одну четко выявившуюся тенденцию в керамических работах Ефимова: полное преодоление «салонности» и той аристократически-камерной интимности, которая в порядке «наследования» образцов статуэток из бисквитной массы определила собою характер советской фарфоровой скульптуры (жеманные «ню» и «пастушки» Городищенской ф-ки) за истекшие годы. Этот салонный характер советская фарфоровая скульптура сохранила даже в тех случаях, когда «ню» и «пейзанки» были подремонтированы в духе «физкультурниц» и «колхозниц», а у шахматных королей были конфискованы их державные регалии. Эти переодевания ничего однако не изменили ни в

стиле, ни в типе фарфоровой скульптуры. От этого типа статуэток фарфоровые фигуры Ефимова отличаются чрезвычайно резко. В трактовке их наглядные черты *монументальности*. Таковы «Моющаяся женщина» («Вода»), «Баба, Девки», «Акробатка». Самые размеры их несовместимы с типом «статуэток». Их масштабы выдержат окружение крупного архитектурного комплекса внутреннего оборудования. Отсутствие в них мелочности хорошо согласовано с их масштабами. Они мыслятся в обстановке клуба, и в фойе театра, и в общественной читальне в качестве заметного фактора художественного оформления. В такой монументализации фарфоро-фаянсовой скульптуры заключается незаурядное качество ее социальной функции: ее интерьерная замкнутость разрушается. Конечно, если она перестает быть уникумом.

Биографическая справка

Иван Семенович Ефимов родился в Москве в 1878 г. Отец его был мелким военным чиновником.

Еще будучи в гимназии, И. С. стал заниматься живописью и скульптурой.

По окончании гимназии (1899) И. С. поступает в университет, но спустя год бросает его, чтобы посвятить себя искусству. Первоначально занимается в частной студии (Званцевой),

где руководителями были Серов и К. Коровин. Еще до окончания художественного образования участвует на выставках в качестве живописца и рисовальщика (на «Передвижной» и в «Московском товариществе» в 1905/6 г.). В 1906 г. И. С. поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества и в два года успешно кончает курс (по скульптуре), однако выпускные экзамены сдает лишь в 1911 г., после трехлетнего пребывания за границей.

За границей (с 1908 по 1911 г.) И. С. проживал главным образом в Париже. В этот же период он совершает ряд поездок — в Италию, Англию, Испанию, Швейцарию, Австрию и посещает музеи Лондона, Рима, Флоренции, Мюнхена, Берлина, Мадрида, Вены и др.

В Париже выставлял свою скульптуру и рисунки в «Salon des Indépendents» и в «Salon d'Automne». Работы эти тогда же были отмечены парижской прессой.

По возвращении в Россию И. С. вступает в члены «Московского товарищества», на выставках которого экспонирует свои работы. Одно время И. С. был экспонентом выставок «Мира искусства».

В империалистическую войну И. С. был мобилизован и провел год на западном фронте и в Румынии в качестве «нижнего чина» на передовых позициях.

По окончании империалистической войны И. С. возвращается к художественной работе.

Одновременно с творческой работой И. С. преподает скульптуру во Вхутеине с 1918 по 1930 г., воспитав значительные кадры скульптурной молодежи.

Первые работы Ефимова по керамике, исполненные в Абрамцевских мастерских под Москвой, относятся ко времени пребывания его в студии Званцевой (1900). В 1905 г. И. С. впервые демонстрирует на выставке работу по фарфору («Черная пантера»). Не будучи связан с фарфоро-фаянсовой промышленностью, И. С. тем не менее посвящает работе для фарфоро-фаянса много внимания и за 30-летний период своей деятельности многократно экспонировал на выставках работы по керамике наряду с другими своими работами в дереве, металле, камне, гипсе, цементе, главным образом на анималистические мотивы. Работы И. С. по керамике имеются в ряде советских художественных музеев и неоднократно экспонировались на заграничных выставках, устраиваемых «Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей».

Перечень важнейших работ И. С. Ефимова, исполненных для фарфоро-фаянса

«Черная пантера», майолика, 60×35 *см*, 1905 г.

«Слон», майолика (лампа и пепельница), собственность Абрамцевской мастерской, 1906 г.

«Белый медведь», майолика (подсвечник), 1906 г.

«Портрет Андрея Белого», рельеф, фарфор, 25 *см*, 1908 г.

«Портрет Е. Дервиз», рельеф, фарфор, 1910 г.

«Пума», майолика, 47 *см*, 1908 г.

«Танец» (Дункан), терракота, 25 *см*, 1907 г.

«Ягненок», фаянс, 55 *см*, 1912 г., собственность Госуд. муз. фонда.

«Бабы и девки» фарфор, 55 *см*, 1913—1914 гг.

«Умирающая лань», рельеф, фарфор, 25 × 20 *см*, 1913 г.

«Вода» («Моющаяся женщина»), фаянс, 92 *см*, 1914 г.

«Береговица», терракота (для стекла), 1923 г.

«Зебра», фарфор, 25 *см*, 1927 г.

«Лань с ланенком», гипс для фарфора (в материал не переведен), 66 × 63 *см*, 1929 г.

«Совы» (подставки для книг), майолика, 18 *см*, 1933 г.

«Гуси», фарфор, 60 × 25 *см*, 1933 г.

Редактор О. Годер.

Технический редактор М. Эльцуфен.

Сдано в набор 28/IV-34 г.
Подп. к печати 22/V-34 г.
62 × 94/32; 1¹/2 п. л.
48000 зн. в п. л. Зак. 367.

Уполн. Главлита В—86119
Гизлегпром 1495.
Индекс II/с. с. з.
Тираж 5175 экз.

[illegible] типо-цинкография Мособлполиграфа, Петровка, 17.

Цена 40 коп.